

Irina Melnikova

## Dailė kine: (ne)kalbantys portretai

XX a. pradžioje kinas buvo pavadintas *judančia daile* (Vachel Lindsay) ir *judančiu plastiniu menu* (Ricciotto Canudo). Nebyliajam kinui taikytos metaforos, kuriomis buvo bandoma pagrįsti kino kaip meno statusą, suponavo mintį apie pradinį jo sąryšį su daile, inspiravo kino ir dailės panašumų bei skirtumų problemos svarstymus. Šiame straipsnyje panašumų / skirtumų problema nesvarstoma. Čia keliamas dailės kūrinių įtraukimo į kino pasakojimą klausimas: aptariamas kitos medijos įterpinio vaidmuo ir įtaka kino pasakojimo reikšmėms, bet metaforos implikuojama menų „hierarchijos“ pamėklė (pradžioje) lieka.

Žymaus kino tyrėjo Thomaso Elsaesserio požiūriu<sup>1</sup>, į filmo pasakojimą įterpiami dailės kūriniai visada nukenčia dėl to, kad yra pernelyg reikšmingi, nes atstovauja visai meno istorijai ir sykiu pernelyg nereikšmingi, nes pateikia dar vieną kitiems artimą vaizdą. Kino pasakojime rodomas paveikslas jau nuvertintas kaip meno kūrinys ir sykiu skirtas specifinei vertės rūšiai – meniškumui – žymėti. O tapytas portretas filme nukenčia dvigubai: jis radikaliai nepakankamas kaip signifikantas ir prieštaringas kaip ženklas. Greta kitų filme rodomų objektų jis atlieka ir objekto, ir asmens (atvaizdo) funkciją, sukuria pasakojimo motyvusimą plyšį. Tais atvejais, kai filmas nepasakoja kokios nors dailininko gyvenimo ar kūrybos istorijos<sup>2</sup>, bet reprezentuoja tapybinį portretą, jis užmi-  
na mįslę personažui ir / arba žiūrovui, nes kelia klausimą – „ką veikia“ statiškas vaizdas tarp „judančios dailės“ vaizdų. Atsakymas į šį klausimą dažnai implikuoja mintį apie kultūrinę dailės viršenybę. Tačiau, kaip pažymi Elsaesseris, reprezentuodamas nejudančią, „iššaldytą“, sustingusią

<sup>1</sup> Elsaesser (1992).

<sup>2</sup> Dailės kūrinių pateikimas filmuose apie dailininkus nereikalauja atskiros motyvacijos. Čia svarbesnis pats paveikslas rodymo būdas ir jo funkcijos konkrečioje estetinėje ir reikšminėje kino pasakojimo struktūroje. Bet tai – kita tema, kurios čia neaptarinėsiu.

personą, portretas tampa *memento mori* žyme „gyvame“ filmo pasakojime. Ši jo funkcija primena Dovydo gestą, kai jis visiems rodo nukirstą Galijoto galvą. Tai interpretuojama kaip savotiškas kino kerštas dailei: demonstruojamas kitos medijos teksto<sup>3</sup> sąstingis palaiko mitą apie kino gebą kurti tikrovės tėkmės iliuziją. Kita vertus, portretas filme gali tapti „Medūzos galva“ – pasakojimo elementu, įsiurbiančiu kino pasakojimo energiją bei judėjimą ir „išaukštinančiu“ daile, – kai aktyvuoja tai, ką Roland’as Barthes’as pavadino hermeneutiniu (arba paslapties) kodu.

Kaip žinoma, terminui „kodas“, Barthes’as nesuteikia griežtos reikšmės. Bandydamas tekstinėje literatūros kūrinio analizėje aprėpti ir struktūros, ir transformacijos aspektus, kodu jis vadina baigtinėje kūrinio konstrukcijoje besireiškiančią virtualią metatekstinę „taisyklę“, t. y. su kultūros konvencijomis susaistytą ir identifikacijai pasiduodantį „algoritmą“. Šioji „taisyklė“ konfigūruoja teksto reikšmes ir gali būti aktyvinama skirtingų teksto elementų<sup>4</sup>. Elsaesserio minimas hermeneutinis kodas yra vienas iš penkių tekste ir tekstu aktyvintinių kodų<sup>5</sup>, tarp kurių:

- kultūros kodas, numatantis referencinį teksto ryšį su nusistovėjusiais įsivaizdavimais, įprastomis kultūros sampratomis, idėjomis ar klišėmis<sup>6</sup>;
- komunikacijos kodas, konfigūruojantis kreipinių į adresatus formą<sup>7</sup>;
- veiksmo (naratyvinis) kodas, sudarantis įvykių ir pasakymų sekas, palaikantis fabulos karkasą<sup>8</sup>;

<sup>3</sup> Tekstu čia vadinamas kiekvienas reikšminis semiotinis darinys, t. y. ne vien literatūros, bet ir dailės, kino, skulptūros ir pan. kūrinys.

<sup>4</sup> Barthes (1977), 10.

<sup>5</sup> 1970 m. knygoje *S/Z* Barthes’as skyrė hermeneutinį, kultūros, seminį, simbolinį ir proairetinį kodus, o vėlesniame darbe „Edgaro Poe novelės tekstinė analizė“ (1973) jis pakoregavo jų pavadinimus ir pateikė kiek išsamesnį paaiškinimą. Vėlesnėje „schemoje“ seminį kodą pakeitė komunikacijos kodas, o proairetiniam kodui įvardyti buvo pasirinktas „paprastesnis“ – veiksmo ar naratyvinio kodo pavadinimas.

<sup>6</sup> Barthes (1977), 10–11.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

- hermeneutinis (arba paslapties) kodas, įvedantis mįslių užminimo ir jų įminimo (atidėliojimo) procedūras<sup>9</sup>;
- simbolinis kodas, perkeliantis pasakojimą į simbolinį lygmenį, į kitokią nei toji, kuri, kūrėjo / skaitytojo supratimu, įvardijama tiesiogiai, veiksmo plotmę<sup>10</sup>.

„Sulėtintą filmavimą“<sup>11</sup> primenančioje analizėje Barthes’as kreipia dėmesį į istorijos išraiškos plotmę<sup>12</sup>, bet jo analizuojami Honoré de Balzaco ir Edgaro Allano Poe kūriniai nekvestionuoja „spaudos permatomumo“ taisyklės, t. y. neiškelia į paviršių įreikšminamo vizualiojo rašto dėmens, tad nesudaro prielaidų aiškiau diferencijuoti istorijos ir jos raiškos lygmenis, kelti klausimą, kuriame iš jų aktyvinamas vienas ar kitas kodas, ir įtraukti į svarstomų klausimų ratą intermedialumo problemą.

Kalbėdamas apie portreto gebą aktyvinti hermeneutinį kodą filme, Elsaesseris *a priori* atsiduria intermedialių ryšių lauke. Jis tiria klasikinį (Holivudo) kino pasakojimą, kuriame neleistini erdvės ir laiko lūžiai pagal privalomą loginį (įvykių priežasčių ir padarinių) ir siužetinį (įvykių pateikimo) nuoseklumą, o siužeto pateikimo būdas slepia išraiškos priemonės<sup>13</sup>. Tad, kaip ir Barthes’ui, jam tenka susidurti nebe su spaudos, bet su „filmo permatomumo“ taisykle ir logiškai kalbėti apie silpnesnį ar stipresnį portreto poveikį filmo įvykių plėtotei. Jo svarstymuose galima išvelgti užuominų į intermedialumo vaidmenį, bet tyrimų medžiaga apima tekstus, kuriuose portretas veikia galėtų būti pavadintas dailės kūrinio imitacija nei jo reprezentacija. Ne reprezentuodamas, bet imituodamas dailę, portretas nenurodo į užtekstinį dailės (kūrinių) lauką,

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Barthes (1977), 3.

<sup>12</sup> Pvz., 5 leksijoje („It is now rendered necessary that I give *facts* – as far as I comprehend them myself.“) jis žymi kursyvu paryškintą žodį „faktai“, kurio vizualusis akcentavimas suponuoja dviejų – kultūros (istorijos tikrumo žymėjimas – ne pramano, bet „tikrovės“ diskursas) ir simbolinio kodo aktyvinimą: pastaruju atveju kalbantysis subjektas pristato save kaip asimboolinę instanciją, bet pats simbolio sferos neigimas yra kaip tik simbolinio kodo dalis (Barthes (1977), 5). O kalbėdamas apie hermeneutinį kodą Barthes’as pažymi, kad jis gali būti aktyvinamas teksto antraštėmis ir pan.

<sup>13</sup> Bordwell (1995), 156–204.

nekuria ryšio su šiame lauke esančiais tekstais. Kaip liudija ir Elsaesserio pasirinktos „nebyliųjų galvų“ – Galijoto ir Medūzos – metaforos, dailė čia neįgyja savarankiško balso.

Elsaesserio (ne)svarstomos problemos skatina pažvelgti į kitokią medžiagą ir kelti kitus klausimus: kas atsitinka tuomet, kai pasakojimas reprezentuoja dailės kūrinį? ar visada paveikslu reprezentacija aktualizuoja intermedialųjį kino dialogą su dailė? ar ji mezga filmu įreikšminamą ryšį su dailės vaizdavimo tradicijomis, formomis, tekstais? kokiomis sąlygomis gali būti užmezgamas šis intermedialusis ryšys? kokie Barthes'o modelio kodai aktyvuoja šį ryšį ir kokiais lygmenimis ar intermedialusis ryšys suardo pasakojimo „permatomumą“? Kitais žodžiais – kada ir kaip kinas suteikia dailėi savarankišką balsą? Kaip dailė kine įgyja galią virsti pasakojimu ir kokį efektą šis virsmas sukelia?

Ieškodami atsakymo į iškeltus klausimus remsimės išraiškingu pavyzdžiu – italų filmu *Aš esu meilė* (*Io sono l'amore*, Luca Guadagnino, 2009)<sup>14</sup>. Jis pasakoja Milane gyvenančios rusų emigrantės – trijų suaugusių vaikų motinos, tekstilės pramonės verslininko Tankredžio (Tancredi Recchi) žmonos Emos (Emma) – istoriją. Istorija plėtojama kupinoje paveikslų erdvėje, o ją įrėmina dvi vakarienės scenos, kurių figūratyvioji plotmė primena Paskutinės Vakarienės vaizdavimo tradiciją. Pirmoji scena rodo vakarienę, surengtą šeimos patriarcho – Tankredžio tėvo Eduardo (Edoardo) – gimtadienio proga Kalėdų išvakarėse. Žiūrovas supažindinamas su šeimos atstovais, svarstančiais Tankredžio ir Emos sūnaus Eduardo (Edoardo) pralaimėjimą žirgų lenktynėse. Sūnaus pralaimėjimas tampa lenktynių nugalėtojo kulinarijos meistro Antonijo (Antonio) atvykimo į vakarienę bei meilės istoriją pradedančios pažinties su Ema priežastimi. O vakarienės finalu tampa: 1) Emos kelionė į anytos namus pro bažnyčią *Santa Maria delle Grazie*, kurioje eksponuojama filme nerodoma Leonardo da Vinci *Paskutinė vakarienė*; 2) dviejų moterų pokalbis, leidžiantis suprasti, kad tai buvo paskutinė vyresniojo Eduardo vakarienė. Antrą –finalinę – filmo vakarienę, savo ruožtu, vainikuoja

<sup>14</sup> Šio filmo analizė Milano vaizdavimo tradicijos italų kine aspektu pirmą kartą pristatyta tęstiniame mokslo leidinyje *Journal of European Studies* straipsnyje „Kino Milano architek(s)tūra“ (Melnikova, 2015).

jaunesniojo Eduardo žūtis šeimos vilos baseine. Jos priežastis – du įvykiai: 1) pokalbis su mama, išprovokuotas Antonijo pagamintos žuviuonės; 2) Emos šukuosenos ir aprangos pakeitimas pagal knygoje *Atelier Simultané* pateiktą modelį: matęs knygą virtuvėje Eduardo suvokia Emos ir Antonijo ryšį. Po sūnaus laidotuvių scenos, kurioje veikėjų veidai lyginami su Milano kapinių *Cimitero Monumentale di Milano* paminklų skulptūriniais veidais, Ema pasitraukia iš namų ir iš šeimos.

Rėminės scenos susieja šią istoriją su Paskutine Vakariene kaip alografiniu hipotekstu<sup>15</sup> – mitiniu pasakojimu, transformuotu daugybėje dailės kūrinių ir praradusiu konkrečias tekstines apibrėžtis. Dailėje šis siužetas akcentuoja vieną iš dviejų reikšmių: arba Eucharistijos sakramento įsteigimą, arba pranešimą apie būsimą išdavystę<sup>16</sup>. Filmas primena ir keičia ikonografinę Vakarienės vaizdavimo tradiciją, pabrėžia juslinį jos aspektą bei vizualiai sulygina veikėjų prisilietimą ir mėgavimąsi valgiu su kameros „prisilietimu“ ir „mėgavimusi“ pastatais<sup>17</sup>. Bet keisdamas ir jusliškuo desakralizuodamas tapybinio siužeto vaizdavimo principus, filmas aktualizuoja abi Vakarienės siužeto reikšmes. Pirmoji scena įreikšmina būsimosios nesantuokinės meilės istoriją kaip Emos „išdavystę“. O žuviuonė paskutinėje Emos šeiminių istorijos scenoje (kaip ir visame filme) suponuoja nuorodą į žuvį kaip vieną iš Eucharistijos / Komunijos simbolių. Tačiau filmo siužeto plotmė, skirtingai nei toliau aptariamas išraiškos lygmuo, nepateikia nieko, kas atskleistų šios nuorodos reikšmę, nesuteikia jokių jos interpretavimo galimybių.

Vakarienių scenomis pateikiama sisteminė<sup>18</sup> filmo nuoroda į dailę tampa istoriją stingdančiu tapybiniu rėmu, darančiu „istorijos – paveiks-

<sup>15</sup> Hipotekstu vadinamas tekstas, kurį savo tekstūra ir (arba) struktūra aktualizuoja vėliau sukurtasis kūrinys – hipertekstas. Hipertekstinis santykis apima tokias transformacijos formas, kurioms įprasminti būtina dviguba skaitymo perspektyva.

<sup>16</sup> Ramonienė (1997), 228–229.

<sup>17</sup> Ryškiausias epizodas pateikiamas filmo pradžioje, kai rodomas „kamerės kelias“ į Recchi namus: kameros akis jusliška prisiliečia prie namo senų, langu, durų ir, „prisilietusi – paragavusi“ pastato, „įleidžia“ žiūrovą į namą.

<sup>18</sup> Wernerio Wolfo intermedialijų ryšių klasifikacijoje skiriamos individualios ir sisteminės nuorodos. Individualiomis vadinamos nuorodos, mezgančios teksto santykį su konkrečiu kitos medijos tekstu ar tekstais, o sisteminėmis – tos, kurios sukuria bendro pobūdžio ryšį su kita

lo“ išpūdį. Ji sustiprina erdvės užpildymas dailės, skulptūros ir architektūros kūriniais. Toks erdvės modeliavimas primena, viena vertus, 1940–1960 metų Holivudo kino klasiką, kita vertus, 6-ojo – 8-ojo dešimtmečių italų kiną.

Holivudo klasikoje paveikslai yra neatskiriama interjero dalis. Sveitinių, darbo kambarių, miegamųjų, advokatų kontorų ir pan. sienas puošia įvairiausio pobūdžio paveikslai, neturintys semantinio krūvio. Jei-gu iš paveikslų visumos išskiriamas portretas, jis atlieka kelias funkcijas, sietinas su Barthes'o kodais:

- akompanuoja pasakojimui ir aktyvina ar palaiko kultūros kodą (portretas kaip tinkama interjero dalis, siejama su socialinės ar profesinės grupės tradicijomis puošti kambarius dailės kūriniais);
- palaiko istorijos raidą ir kartu su kultūros kodu aktyvina naratyvinių kodą ar tampa jo dalimi<sup>19</sup>;
- padeda įsukti intrigą, tad kartu su naratyviniu aktyvina hermeneutinį kodą, kuris gali būti siejamas su simboliniu arba komunikacijos kodu<sup>20</sup>.

Tačiau net tada, kai portretas virsta hermeneutinį kodą aktyvinančiu branduoliu, jis daro įtaką tik filmo istorijos plotmei: jis reprezentuoja (gyvus ar mirusius) filmo personažus ir rodomas kaip šalia kitų objektų egzistuojantis daiktas. Jo meninės savybės nėra ryškinamos. Tapdamas formaliaja kito meno žyme, portretas netampa nei sisteminė, nei individualia nuoroda į dailę ar jos tekstą ir nekuria reikšmę veikiančio kino ir dailės dialogo.

medija imituojant arba simuliuojant kitų medijų technikas ar formas. Sisteminės nuorodos formuoja architektstinį kūrinio ryšį su kitos medijos žanriniais modeliais, sakymo stiliumi ar diskurso tipu. Žr. Wolf (2002), p. 28; Melnikova (2016), 34–37.

<sup>19</sup> Kaip pavyzdžiai minėtini: žuvusio vyro portretas (*The Paradine Case*, Alfred Hitchcock, 1947), šeimyninės poros gyvenimą „stebintis“ tėvo portretas (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941), nusikaltėliu laikomo personažo portretas (*The Big Clock*, John Farrow, 1948), žuvusios žmonos portretas (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) ir kt.

<sup>20</sup> Tokį vaidmenį atlieka grožį ir geismo objektą įkūnijantys moterų portretai filmuose *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Experiment Perilous* (Jacques Tourneur, 1944), *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Italų kino tradicijoje galima išskirti dvi tendencijas, kurių vieną iliustruoja Luchino Visconti<sup>21</sup> kinas, o kitą – Michelangelo Antonioni filmai *Dama be kamelijų* (*La signora senza camelie*, 1953), *Naktis* (*La notte*, 1961). Ir vienu, ir kitu atveju portretas nėra hermeneutinį kodą aktyvinantis branduolys, jis neaktualizuoja Holivudo tradicijoje dominuojančios portreto kaip (ne)pasiekiamo geismo objekto siužetinės funkcijos. Tačiau, kaip ir Holivudo klasikoje, portretas akompanuoja pasakojimui ir palaiko siužeto raidą, tad įrašomas į naratyvinį kodą ir paverčiamas interjero dalimi. Italų kine paveikslai funkcionuoja kaip finansinės gerovės ir socialinio statuso nulemtu veikėjų neabejingumo menui ženklas, žymi namo bei jo šeimnininko kilmę ir socialinę padėtį, tad aktyvina kultūros kodą. Visconti kinas atskleidžia tokią portreto „istorinę reikšmę“, kuri įprastai suvedama į kilmę ar kilnius aukštuomenės užsiėmimus (pvz., senos tapybos kolekcionavimas *Šėimos grupėje interjere*), mat filmai rodo šeiminius (protėvių) ar su šeimos gyvenimu susijusius (protėvių įgytus, kolekcionuojamus ir pan.) portretus. Kitais žodžiais, naratyvinio ir kultūros kodų aktyvinimas čia neaktyvina ir neįreikšmina simbolinio kodo.

O Antonioni kinas slopina visus kodų tipus ir kartu ryškina kitokį „istorinės (ar kultūrinės) reikšmės“ aspektą – tapybos manierą ar stilių. Tapybinis akompanimentas čia tampa papildomu stilistiniu personažų figūrų ir įvykių apibūdinimu, įveikiančiu fikcinės erdvės ribas ir atliekančiu bendros sisteminės nuorodos<sup>22</sup> į dailę vaidmenį. Jis skatina svarstyti dialogą tarp paveikslų ir filmo išraiškos plotmių bei tampa svarbia filmo stiliaus sistemos dalimi.

Pavadindamas Emos vyrą vardu Tankredis, kartojančiu Visconti filmo *Leopardas* veikėjo (Tancredi di Falconeri) vardą, ir rodydamas žiūrovui Giorgio Morandi natiurmortus, matytus Antonioni *Naktyje* ir Federico Fellini filme *Saldus gyvenimas* (*La dolce vita*, 1960), Guadagnino filmas „nusilenkia“ italų tradicijai. Kamera leidžia grožėtis skulptūra

<sup>21</sup> Pvz., *Jausmas* (*Senso*, 1954), *Leopardas* (*Il gattopardo*, 1963), *Nekaltasis* (*L'Innocente*, 1976).

<sup>22</sup> Kalbėdamas apie dailės vaidmenį savo filmuose, Antonioni žymėjo, jog visada vengia nuorodų į konkretų kūrinių ar dailininką. Žr. Antonioni (2007), 44.

ir daile, įvertinti stilistinę šeimos paveikslų kolekcijos įvairovę, sieja įvykius ir erdvės fragmentus su dailės ir skulptūros tekstais, tad padaro kitų medijų kūrinius savo estetiškos sistemos dalimi ir šiuo atžvilgiu susisieja su Antonioni kino tendencija. Kita vertus, filmas rodo ir tai, kas būdinga Visconti kinui. Jis nesprogdina „tikrovės iliuzijos“, atrodytų, nepažeidžia „permatomumo“ taisyklės, nelaužo klasikinio pasakojimo kanonų: mums pateikiama nuosekli melodramatinė siužeto linija; siužeto įvykiai jungiami priežastiniais ryšiais; personажų poelgiai bei erdvės skilimas į dabartyje rodomą Italiją ir praeities vizijose atsirandančią Rusiją pagrindžiami ir logiškai, ir psichologiškai. Atrodo įprasta ir tai, jog šeimos vila kupina kūrinių, kurie funkcionuoja kaip socialinio statuso ir finansinės šeimos gerovės ženklas, tad yra kultūros ir naratyvinio kodo dalis. Ir, kaip ir Visconti atveju, hermeneutinis kodas filmo istorijoje aktyvinamas visai kitomis – ne tapybos priemonėmis ar objektais.

Hermeneutinį istorijos kodą aktyvina knyga, pagal kurios vaizdinius Ema pakeičia šukuoseną ir aprangą, kas lemia sūnaus žūtį. Sanremo knygyne Emos nupirkta (o toliau netinkamoje vietoje pamirštama, slepiama ir pan.), nuolat įvairiais planais rodoma knyga *Atelier Simultané* sukuria intrigą ir atlieka tokį pat vaidmenį kaip portretas klasikiniame Holivudo pasakojime, kur jis nėra intermediali nuoroda į konkretų dailės tekstą. Filme rodomi knygų vaizdiniai neskatina žiūrovo prisiminti ar sužinoti, jog tai Annette Malochet knyga *Atelier simultané di Sonia Delaunay, 1923–1934*<sup>23</sup>, reprezentuojanti Paryžiaus avangardistės Sonios Delaunay geometrinio rašto tekstiles, vertinamas kaip „kūno artikuliacijos erdvėje forma“<sup>24</sup>.

Tačiau sykiu filmas ryškina reklaminiuose filmo plakatuose reprezentuojamą, bet įtakos istorijai nedarantį portretą: svetainėje virš rašomojo stalo kabantis portretas (pristatomas, anytos žodžiais, kaip Tancredžio dovana Emai vedų proga) rodomas daugybėje epizodų ir tiesiogiai, ir kaip atvaizdas veidrodyje, ir bendrojo plano, ir stambiojo plano kadrais. Jo vizualusis akcentavimas ir siužetinio vaidmens neutralizavimas (jis ro-

<sup>23</sup> Malochet (1984).

<sup>24</sup> Giorelli (2011), 38.



domas kaip daiktas tarp kitų daiktų) sukuria istorijos ir vizualinės raiškos konfliktą. Konfliktas užmina identifikavimo mįslę, tad aktualizuoja intermedialųjį dailės ir kino dialogą, palaikomą ir kitais būdais – neįprastu erdvės struktūravimu bei ypatingu girdimo žodžio ir vaizdo derinimu.

Formalios filmo erdvės struktūravimo priemonės yra rašytinis ir sakytinis žodis: ekrane raštu pateikiami užrašai *Milano, Sanremo, London*, o garso takelyje girdimos trys (italų, rusų, anglų) kalbos. Filmas neįvardija vizijose pasirodančios erdvės dalies, bet leidžia spėti, kad tai Rusijos miestas. Jis vizualiai tapatina bažnyčią, kurią mato Ema Italijos „tikrovėje“ (Sanremo *La chiesa di Cristo Salvatore* kupolus), su ta, kuri iškyla kaip neįvardyto Rusijos miesto prisiminimas (neaišku kur esančios bažnyčios kupolai), ir sykiu sukuria neslepiamą kupolų bei Emos šukuosenos formos analogiją, pabrėžiamą kelis kartus rodomu šukuosenos stambiuoju planu. Su kupolais tapatinamas šukuosenos stambusis planas yra tiksliai nuoroda į Hitchcocko filmą *Svaigulys (Vertigo, 1958)*: *Meilė* kartoja *Svaigulyje* pabrėžiamas šukuosenos stambiusius planus. Ir tas *Meilės* ir *Svaigulio* ryšys sutvirtinamas kitų Hitchcocko filmo kadru kartote: kulminacinėje *Meilės* scenoje, Emai ragaujant Antonijo pagamintą jūros gėrybių patiekalą, ypač stambiaisiais planais išskiriamos jos akys bei lūpos (jie kartoja stambius *Svaigulio* titrų lūpų ir akių planus) ir paties patiekalo vaizdas (jo dėlionės ant lėkštės forma atkartoja šukuosenos formą). Filmo raiškos skatinamas įdėmesnis žvilgsnis į *Meilės* dialogą su *Svaiguliu* perša mintį, kad pastarasis tampa raktu ne istorijos, bet išraiškos plotmėje formuojamam hermeneutiniam (paslapties) kodui.

Hitchcocko filmo intrigą grindžia tapatybių dvejinimasis, reiškiamas tapatybę kuriančiais ir ją kvestionuojančiais vardais: privatusis detektyvas Fergusonas, kuriam patikėta išaiškinti draugo žmonos Madlenos (Madeleine) keisto elgesio priežastį, seka paskui ją, kuri jam buvo pristatyta kaip Madlena, į kapines, kur mato ant paminklo užrašytą vardą „Karlota (Carlotta) Valdes“, paskui – į muziejų, kur mato ją žiūrinčią į moters portretą, vėliau identifikuojamą kaip „Karlotos portretas“. Paslapties aiškinimasis nuveda Fergusoną į knygyną, kur jam atskleidžiama tragiška nusižudžiusios Karlotos istorija, ir pas Madlenos vyrą, kuris pasakoja, jog Karlota yra Madlenos senelė. Veikėjų veiksmiais ir kalbomis filmas rodo

ir aiškina Karlotos ir „Madlenos“ paralelizmą: Karlotos dvasios poveikiu aiškinami ir pirmas (nesėkmingas) jos bandymas nusižudyti San Francisco įlankoje, ir antras mirtinas šuolis nuo bažnyčios varpinės, kuri „mato“ Fergusonas. Bet po kiek laiko Fergusonas sutinka gatvėje merginą Džudi (Judy), stebėtinai panašią į „žuvusią“ „Madleną“, kurią jis bando paversti „Madlena“, o žiūrovui tiesiogiai nurodomas jų tapatumas.

Taigi, *Svaigulio* detektyvinę intrigą įsuka vizualios sąsajos tarp portrete vaizduojamos ir filmo tikrovėje rodomos moters, ją palaiko portrete vaizduojamos moters vardo ryšys su vardo slepiama istorija, ir ją užbaigia nieko bendra su „Madlena“ neturinčio portreto detalė – grandinėle su brangakmenių pakabuku ant Džudi-„Madlenos“ kaklo, įtikinanti Fergusoną, jog „Madlena“ ir Džudi yra tas pats asmuo. Ši vizualinės išraiškos plotmėje konstruojamą veikėjos tapatybių dvejinimąsi (Madlena ≠ „Madlena“ = Džudi) papildoma garso takelyje skambantis žodinis žaismas veikėjo vardu (Džonas = Džekas? = Skotis):

- Mano vardas Džonas Fergusonas.
- Geras stiprus vardas. Gal Jūsų draugai vadina Jus Džonu ar Džeku?
- Dažniausiai Džonu. Seni draugai vadina mane Džonu. Bičiuliai vadina mane Skotis (Scottie).
- Aš vadinsiu Jus Mr. Fergusonas.

Guadagnino *Meilės* dialogas su *Svaiguliu* užmezgamas kaip tik tapatybės sudvejinimo plotmėje, apimančioje ir portreto identifikavimo, ir jo egzistavimo erdvės, ir veikėjo(s) įvardijimo kvestionavimo klausimą. Visose rusiškos praeities vizijose į Ema kreipiamasi vardu „Kitež“; scenoje su Antonijum ji pasako, kad Ema nėra jos tikrasis vardas, kad šį vardą jai davė Tankredis. Į klausimą „O koks gi tikrasis?“, ji atsako: „Nebežinau jo. Namuose visi vadino mane Kitež.“ O paskutiniame pokalbyje kapinėse – po jos žodžių „Tu nebežinai, kas esu“ – Tankredis atsako: „Tavęs nėra.“ Tad pirmiausia žymėtina tai, kad filmas keičia asmenvardį (Ema) į toponimą (Kitež), veikėjos figūrą tapatinantį su mitiniu, išgelbėtu, bet po vandeniu paslėptu rusų miestu<sup>25</sup>. O antra – tai, jog paslėpto legendinio miesto vardu pavadinta veikėja ir tariamu žodžiu, ir vizualiai

<sup>25</sup> Išsamiau apie Kitežo legendą žr., pvz., Комарович (2013), Nederlander (1991).

asocijuojama su portretu, kuris, kaip ir Hitchcocko portretas, egzistuoja muziejaus erdvėje.

Guadagnino *Meilėje* atkuriamas „Madlenos“ šukuosenos kadras Hitchcocko filme atsiranda muziejaus scenoje. *Svaigulyje* aiškinama, jog tai tikrasis *Garbės legiono muziejus*, ir rodomi nesunkiai identifikuojami šiame muziejuje esantys paveikslai (pvz., Nicholas de Largilliere *Portrait of a Gentleman*, 1710; Carle Vanloo *Architecture*, 1753 ir kt.). Tačiau „Karlotos portretas“ šioje erdvėje yra svetimkūnis: nutapytas Johno Ferreno specialiai šiam filmui<sup>26</sup>, jis buvo pašalintas iš ekspozicijos baigus filmavimą, o pozuotoja liko nežinoma.

Guadagnino filmas taip pat rodo žiūrovui Milane esantį tikrąjį muziejų: tai architekto Piero Portaluppi 1932–1935 m. šeimai Necchi Campiglio suprojektuotas namas, tampantis fiktyvios (Recchi) šeimos namais<sup>27</sup>. Taigi, kaip ir Hitchcocko atveju, mes matome muziejų, kuris vaidina pats save, nepaisant to, kad Guadagnino, matyt, ironiškai žymėjo, jog vardų analogija (Recchi – Necchi) – grynas atsitiktinumas<sup>28</sup>. Kaip ir *Svaigulyje* beveik visi Recchi namuose rodomi kūriniai priklauso nuolatinei muziejaus kolekcijai (Giorgio Morandi natiurmortai, Fausto Pirandello *Donne che se pettinano* ir kt.), ir tik vienas yra svetimkūnis. Bet jo svetimkūniškumas – visiškai kitokio pobūdžio. *Svaigulyje* nufilmuotas portretas yra mįslė veikėjams, bet ne filmo žiūrovui, kuris neprivalo įminti užtekstinių „mįslių“ (kas ir kada sukūrė portretą, ar jis iš tikrųjų eksponuojamas *Garbės legiono muziejuje*). *Meilės* portretas, priešingai, užmina mįslę būtent žiūrovui. Kurdamas istorijos ir jos raiškos konfliktą, filmas reikalauja jį identifikuoti, o jo identifikavimas – suvokti, jog *Svaigulio* istorijoje kuriama tapatybės intriga *Meilėje* perkeliama iš siužetinio į tekstų dialogo lygmenį.

*Meilės* portretas „skolinamas“ iš Kuskovo sodybos Valstybinio muziejaus kolekcijos. Tai rusų tapytojo baudžiauninko Nikolajaus Argunovo sukurtas istorinės asmenybės – garsios 18 amžiaus rusų operos dainininkės, rusų aktorės baudžiauninkės Praskovijos Kovalevos-Žem-

<sup>26</sup> Auiler (2000), 43, 83.

<sup>27</sup> Apie vilos istoriją ir jos nuotraukas žr. Villa Necchi Campiglio (2016).

<sup>28</sup> Limnander (2010).

čiugovos / Šeremetevos (labiau žinomos vardu Paraša) – atvaizdas. Jis rodo paskutinius jos gyvenimo metus<sup>29</sup> Šeremetevų rūmuose Fontankos kanalo pakrantėje Peterburge (kitaip – *Fontanų namuose*): mes matome kūdikio besilaukiančią grafo žmoną, ant kurios kaklo kabo (Hitchcocko „Karlotos portreto“ pakabuką pakeičiantis) medalionas – miniatiūrinis grafo portretas su viduje paslėpta plaukų sruoga – jo dovana žmonai<sup>30</sup>. Tad portretas įamžina (o jo atsiradimas filme verčia žiūrovą prisiminti) grafo ir Parašos meilės istoriją, kuri virto Šeremetevų rūmų legenda ir pavertė Peterburgo paminklą jos architektūriniu antrininku.

Šis virsmas sietinas su Annos Achmatovos, praleidusios *Fontanų namuose* (dabar tai – Achmatovos muziejus) beveik tris gyvenimo dešimtmečius<sup>31</sup>, vardu ir eilėmis. Minima skirtinguose Achmatovos tekstuose, Paraša tapo viena iš jos poetinių kaukių, o *Poemoje be herojaus*<sup>32</sup> – jos antrininke, *gyvuojančia Fontanų namuose* – dvi moteris siejančioje fizinėje ir kartu simbolinėje erdvėje<sup>33</sup>. Tai išreiškiama neįėjusiose į galutinę poemos variantą eilėse<sup>34</sup>, kuriose pasirodo filme rodomi vaizdiniai – portretas kaip dovana vedybų proga („nebaigta statyti galerija – šis vedybinis sumanymas“) ir Emos šukuosenos keitimas, pabrėžiamas nukirptos sruogos stambiuoju planu („nukirpta mėgstamiausia plaukų sruoga“<sup>35</sup>).

<sup>29</sup> Ji mirė nuo džiovos 1803 metų pradžioje praėjus beveik dvejiems metams po oficialios santuokos su Nikolajumi Šeremetevu (1801) ir trims savaitėms po sūnaus gimimo. Sutardami dėl portrete vaizduojamo Parašos gyvenimo laikotarpio (1802 m.), meno istorikai datuoja portretą ir 1802 metais (jei remiamasi prielaida, kad portretas buvo nutapytas jai gyvai esant), ir 1803 metais (jei manoma, kad portretas buvo sukurtas po jos mirties mylimosios žmonos atminčiai įamžinti. Žr. Smith (2008), 128 (įklija).

<sup>30</sup> Smith (2008), 222.

<sup>31</sup> Žr. Попова, Рубинчик (2000).

<sup>32</sup> Vadinamoji viso poemos teksto „Taškento redakcija“ datuojama 1940–1942 m., galutinė redakcija – 1940–1965 m. Išsamiau žr. Ахматова (1990), 429–436.

<sup>33</sup> Smith (2008), 1; Anderson (2004), 227–228.

<sup>34</sup> Šios eilės pradeda pirmąjį išsamų Parašos gyvenimo aprašymą anglų kalba – žr. Douglaso Smitho knygą *Perlas. Tikra uždraustos meilės istorija Jekaterinos Didžiosios Rusijoje*. Smith (2008), 1.

<sup>35</sup> «Что бормочешь ты, полночь наша? / Все равно умерла Параша, / Молодая хозяйка дворца. / Тянет ладаном из всех окон, Срезан самый любимый локон, И темнеет овал лица. / Не достроена галерея – / Эта свадебная затея, / Где опять под подсказку Борей / Это все я для вас пишу.» (5 января 1941). Ахматова (1990), 346.

Filme įvaizdinamos Achmatovos eilės apie Parašą skatina žiūrovą ne tik prisiminti dvi moterų istorijas siejančias paraleles<sup>36</sup>, ne tik pamatyti pabrėžiamą Achmatovos ir Emos (Tildos Swinton) panašumą ir du Achmatovos šukuosenos tipus, užfiksuotus daugybėje jos nuotraukų ir portretų, bet sykiu suvokti, jog būtent šioji slepiama poetės figūra<sup>37</sup> (į kurią nurodo paskirų detalių ir jų derinio visuma) leidžia įminti dvi filmo garso ir vaizdo takelių jungiamas mįsles – vardą-toponimą „Kitež“ ir Parašos portretą-svetimkūnį, mat kita Achmatovos poetinė kaukė buvo Kitežietė (Kitežo gyventoja). Kitežietės balsu ji kalba daugybėje eilių, taip pat ir garsiojoje poemoje *Visos žemės keliu* (pradiniu pavadinimu *Kitežietė*, 1940), ir eilėraštyje „Paguldžiau garbanotą sūnelį...“ (1940) ir kituose jos sukurtuose tekstuose. Bet ir tas kūrinys, kuriame pasirenkami kiti balsai ir kitos kaukės, – *Poema be herojaus* (t. y. „pasakojimas apie Parašą“, kurio eilės įvaizdinamos filme) – taip pat interpretuotinas kaip savitas pasakojimas apie nematomą Kitežo miestą, jos eilėse visada siejamą su Peterburgu<sup>38</sup>.

Taigi, kokį vaidmenį filme atlieka siužetu nuvertinamas, bet išraiškos lygmeniu įvertinamas portretas? Virš rašomojo stalo kabantis dailės kūrinys tampa sinekdocha – dalimi, kuri reprezentuoja visumą (aktorės dainininkės ir poetės istorijas) ir pasižymi metonimijai ir sinekdochai būdingu referencijos poslinkiu. O šios sinekdochos inspiruojamų asociatyvių gretimumo ryšių apibrėžimas siūlo žiūrovui suvokti Emos=Kitežo istoriją kaip metaforą su jai būdingu reikšmės poslinkiu, kurio mastelį nusako intermedialusis kino ir dailės tekstų dialogas: Parašos ir Anos=Kitežietės atveju veikėjos figūra siejama su architektūros paminklu – *Fontanų namais*, o Emos=Kitežo atveju veikia tapatinama su nematomu miestu, atpažįstamu iš portreto sąsajų su Peterburgu<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Aktorės dainininkės ir poetės istorijas sieja vardo keitimas, draudimas dainuoti / rašyti, vaidinti savo vaidmenį ir „abejotina“ santuoka.

<sup>37</sup> Eseistiniame filme *Nematomas rėmas* (*The Invisible Frame*, Cynthia Beatt, 2009) Tilda Swinton skaito poetinius tekstus, kurių du (Achmatovos ir Willaimo Butlerio Yeaso) buvo atrinkti jos pačios. Žr., Petrowskaja (2009).

<sup>38</sup> Volkov (1995), 346; Рубинчик (2005).

<sup>39</sup> Prie šių nuorodų priskirtina ir filme neaktualizuojama knygos *Atelier Simultané* „protagonistės“ – Delaunay figūra, mat Peterburge išaugusi Delaunay bendradarbiavo kuriant kostiumus

Šios sąsajos leidžia pastebėti tai, ką, pabrėždamas veiksmo vietas (pirmiausia Milano) vaidmenį, neįkyriai, bet atkakliai rodo filmas: pirmieji filmo kadrai – žirgų tramdytojo (virš „vartų“ į Milaną – centrinės stoties *Milano Centrale*) skulptūrinės figūros stambieji planai nusako istorijoje vėliau atsirandančią žirgų lenktynių temą, provokuojančią Antonijo pažintį su Ema, tad *post factum* įrašomi į naratyvinį siužeto kodą. Bet šie stambieji planai izoliuoja rodomą vaizdą nuo vizualaus milanietiško konteksto dar prieš pasirodant ekrane užrašui „Milanas“ ir užmezga ryšį su virtine Peterburgo kultūros ženklų – su garsiaisiais Peterio Klodto skulptūriniais žirgų tramdytojais ant Anichkovo tilto per Fontanką (kurios pakrantėje yra Annos-Kitezietės *Fontanų namai*), su Étienne'o Maurice'o Falconet sukurta Petro I skulptūra (1782) ir su istorija, papasakota Aleksandro Puškino poemoje *Varinis raitelis: Peterburgo pasaka* (1833). Tad žirgų tramdytojo skulptūros stambieji planai sykiu aktyvuoja naratyvinį kodą išraiškos lygmeniu – pradeda toliau dėstoma Milano „istorija“<sup>40</sup>, kurioje Parašos portretu aktyvinamas simbolinis išraiškos lygmens kodas, leidžiantis suvokti, jog Milano istorija įprasminama per ryšį su Peterburgu.

Taigi, filmas pasakoja dvi lygiagrečias istorijas:

- Viena, plėtojama siužetu ir siužete, supažindina žiūrovą su (rusų) emigrantės Milane likimu<sup>41</sup>. Jos naratyvinį kodą suaktyvina vakarieniškas, o hermeneutinį kodą – knyga.
- Kita, plėtojama išraiškos lygmeniu, supažindina žiūrovą su pasakojimu apie Milaną. Jos naratyvinį kodą suaktyvina žirgų tramdytojo stambieji planai, o hermeneutinį kodą – portretas (jo rodymo būdas).

filmui, pavadintam taip pat kaip ir Hitchcocko filmas – *Svaigulys* (*Le vertige*, Marcel L'Herbier, 1926). Nors ir grindžiama antrininkų problema, nebyliajame filme rodoma istorija neturi nieko bendra su Hitchcocko filmu, bet čia mes matome 1917 metų Petrogradą (anuometinį Sankt Peterburgą).

<sup>40</sup> Išsamiau žr. Melnikova (2015).

<sup>41</sup> Emigrantės likimo svetimame megapolyje vaizdavimas leido (mano supratimu, ginčytinai) interpretuoti filmą kaip politinę melodramą, kurioje sociopolitinė kritika derinama su romantiškos siužeto linija. Kaip rašė Rebecca Bauman, melodrama vis dar siūlo galimybes politines idėjas reiškiantiems režisieriams vaizduoti XXI a. žmogaus privataus gyvenimo konfliktus ir prieštaravimus. Žr. Bauman (2013).

Kaip buvo minėta, vakarienių scenos tampa sisteminė nuoroda į daile, o portretas – individualiaji nuoroda į tam tikrą dailės kūrinių. Abi nuorodos šiame filme aktualizuoja architekstinį<sup>42</sup> ryšį: pirmuoju atveju šio ryšio „formule“ būtų *filmas* ↔ „paveikslas“, antruoju *portretas* ↔ „knyga“. Kaip matome, architekstinė forma įgyja filmo istorijos įvykio (vakarienių) ir daikto (portretas) pavidalą: architeksta nurodo tas filmo dėmuo, kuris aktyvina hermeneutinį kodą siužeto (vakarienių) ir raiškios (portretas) lygmeniu. O architekstinio ryšio artikuliuojamas atskleidžia filmo reikšmės formavimosi principą: filmo istorija (siužetas) siūlo jį suvokti kaip „paveikslą“, o filmo išraiška – kaip „knygą“, kaip tą diskurso formą, kuri disponuoja atviromis pasakojimo galimybėmis ir nusako dailės galią virsti pasakojimu. Tad portretas čia tampa nebe Galijoto ar Medūzos, bet veikiau Puškino *Ruslano ir Liudmilos* Kalbančiąja galva, kuri pasakoja Ruslanui savo kovos su broliu Černomoru istoriją ir atiduoda jam kalaviją, kad jį nugalėtų.

Grįžimas prie istoriją įreminančių Vakarienių po portreto inspiruotos „prakalbos“ leidžia suvokti tapybiško istorijos rėmo vaidmenį, o netiesiogiai ir juslišku desakralizuojamo Komunijos simbolio – žuvis – reikšmę. Paveikslas įspūdi sukeliantis, pasakojimą „stingdantis“ filmo rėmas, į kurį „įrašomas“ „sustingusių“ dailės pasakojimą išjudinantis tapybos portretas, paverčia filmą italų kino pamirštu<sup>43</sup> kultūrinės Milano tapatybės „portretu“: į šį ir šios *Meilės* „portretą“ per Kitą įrašomi visi kultūriniai Milano veidai – muzika, dizainas, architektūra ir literatūra. Ir vizualiai tapatindamas išskirtinį veikėjos mėgavimąsi valgomais patiekalais su jusliniu, haptiniu kameros „akies“ santykiu su pastatais, filmas siūlo „valgyti“ (jusliška suvokti) Milaną kaip „palaimintą (Vakarienių) Duoną“.

Kaip rodo *Meilės* analizė, paveikslas (konkrečiau – portreto) reprezentacija ne visada aktualizuoja intermedialųjį kino dialogą su daile. Ji

<sup>42</sup> Architektu vadinama tekstų klasė (diskurso tipas, sakymo tipas, stilius, forma, žanras ir pan.), į kurią įrašomas kūrinys. Architekstinis ryšys yra kiekvieno teksto mezgamas artikuliuotas ar neartikuliuotas santykis su bendresniu kultūros ar diskurso tipu (pvz., istorinis, filosofinis diskursas, impresionistinė dailė), žanriniu modeliu (pvz., romanas, drama, autoportretas, natūrmortas, sonata), sakymo tipu ar stiliumi.

<sup>43</sup> Išsamiau žr. Melnikova (2015), 107–111.

mezga filmu įreikšminamą ryšį su dailės vaizdavimo tradicijomis, formomis ar / ir tekstais tuomet, kai aktyvinamas hermeneutinis išraiškos kodas, kuris kvestionuoja filmo „permatomumą“ net tais atvejais, kai filmas slepia savo dirbtinę prigimtį. Jo aktyvinimas siūlo žiūrovui suvokti aktualizuojamo naratyvinio išraiškos kodo logiką ir, atsižvelgiant į šią logiką, suprasti, kokį intertekstinių ryšių tipą filmas įtraukia į intermedialųjį dialogą su daile ir kokioje medijų dialogo plotmėje šis ryšys įprasminamas. Tad būtent paveikslu išjudinamas hermeneutinis išraiškos kodas suteikia kine rodomai dailei galią virsti pasakojimu, mat būtent jis aktyvina komunikacijos kodą kaip konfiguruojantį bendravimo taisyklės nebe istorijoje, bet ją suvokiant, – kaip veikiantį tarp teksto ir žiūrovo, kuris įpareigojamas išgirsti dailės balsą.

## Literatūra

- Anderson N. K., Rediscovering a lost generation: „Poem Without a Hero“, *Anna Akhmatova, The Word That Causes Death's Defeat* (trans. N. K. Anderson), New Haven, 2004, p. 203–231.
- Antonioni M., *The Architecture of Vision*. Chicago, 2007.
- Auiler D., *Vertigo: The Making of Hitchcock's Classics*, New York, 2000.
- Barthes R., Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe (transl. by Donald G. Marshall), *Poe Studies*, no. X(1), 1977, p. 1–12.
- Bauman R., „You don't exist“: *I Am Love* as political melodrama, *Studies in European Cinema*, no. 10(2–3), 2013, p. 103–17.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London, 1995.
- Elsaesser Th., Mirror, Muse, Medusa: „Experiment Perilous“, *Iris*, no. 14/15, 1992, p. 147–158.
- Giorcelli C., Wearing the body over the dress, *Accessorizing the Body: Habits of Being*, eds. C. Giorcelli, P. Rabinowitz, vol. 1, Minnesota, 2011, p. 4–53.
- Limnander A., Leading mansion, *New York Times Style Magazine*, 30 April, 2010. Prieiga per internetą [www.nytimes.com/2010/05/02/t-magazine/02talk-milan-t.html](http://www.nytimes.com/2010/05/02/t-magazine/02talk-milan-t.html) [žiūrėta 2013-04-12].
- Malochet A., *Atelier simultané di Sonia Delaunay*, 1923–1934, Milan, 1984.
- Melnikova I., *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius, 2016.



- Melnikova I., The Archite(x/c)ture of Cinematic Milan, *Journal of European Studies*, no. 45(2), 2015, p. 106–121.
- Nederlander M., *Kitezh: The Russian Grail Legends*, London, 1991.
- Petrowskaja K., Interview with Cynthia Beatt (29 October), *The Invisible Frame*, 2009. Prieiga per internetą [www.invisible-frame.com/en/the-film/interview/](http://www.invisible-frame.com/en/the-film/interview/) [žiūrėta 2013-05-02].
- Ramonienė D. (sud.), *Krikščioniškosios ikonografijos žodynas*, Vilnius, 1997.
- Smith D., *The Pearl: A True Tale of Forbidden Love in Catherine the Great's Russia*, New Haven, 2008.
- Villa Necchi Campiglio, *Case museo di Milano*. Prieiga per internetą [www.casemuseo-milano.it/it/casamuseo.php?ID=3](http://www.casemuseo-milano.it/it/casamuseo.php?ID=3) [žiūrėta 2014-02-12].
- Volkov S., *St. Petersburg: A Cultural History*, New York, 1995.
- Wolf W., Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality, *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, eds. S. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Amsterdam, New York, 2002, p. 13–34.
- Ахматова А., *Собрание сочинений в 2 томах*, т. 1, Москва, 1990.
- Комарович В., *Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд*, Санкт-Петербург, 2013 [1936].
- Попова Н., Рубинчик О., *Анна Ахматова и Фонтанный Дом*, СПб., 2000.
- Рубинчик О., «Там за островом, там за садом», Тема Китежа у Анны Ахматовой, *Анна Ахматова: эпоха, творчество, судьба*, т. 3, Симферополь, 2005, с. 44–66.

I r i n a M e l n i k o v a

## Painting in Cinema: (Not) Talking Portraits

### *Summary*

The paper focuses on the issue of representation of a painted portrait (still image) in a film (moving picture). It considers the questions of intermedial dialogue between cinema and painting, such as “How does cinema activate the ‘voice’ of another media?” and “What effects does such activation produce?”. Thus, both, theoretical and practical questions are raised. Their discussion is built on the tenets of intermediality studies and on the Roland Barthes’ model of codes that produce and control the processes of signification of the text. Rather than applying the “theory of codes” presented in *S/Z*, the paper uses the specific model from Barthes’ “Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe“, which covers five codes: the code of action (or narrative code), code of communication, cultural code, hermeneutic (or code of enigma) and symbolic code. The analysis is grounded by Thomas Elsaesser’s idea that a portrait in a film is radically insufficient as a signified and contradictory as a sign, that it becomes the source of an enigma and activates the hermeneutic code. The operative value of the tools is demonstrated in the case study of the Italian film *Io sono l’amore* (*I Am Love*, 2009) directed by Luca Guadagnino. It examines the strategies deployed by the cinematic narrative to present a painting, and uncovers the conflict between the functions performed by the painted portrait in the story and in the narrative discourse. Questioning the nature of this conflict enables to find a possible answer to the theoretical questions under consideration.